



IdeAs

Idées d'Amérique

11 | Printemps/Été 2018

Modernités dans les Amériques : des avant-gardes à aujourd'hui

Modernismo, archivo y estética carcelaria: encuadres contestarios y poética discrepante desde el discurso fotográfico en México (años 1920 – años 1980)

Modernism, archive and carceral aesthetics: contestatory framings and discrepant poetics from the discourse of photography in Mexico (1920s-1980s)

Modernisme, archive et esthétique carcérale : cadrages contestataires et poétique dissidente depuis le discours de la photographie au Mexique (années 1920 - années 1980)

Erica Segre



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/ideas/2275>

DOI: 10.4000/ideas.2275

ISSN: 1950-5701

Editor

Institut des Amériques

Referencia electrónica

Erica Segre, « Modernismo, archivo y estética carcelaria: encuadres contestarios y poética discrepante desde el discurso fotográfico en México (años 1920 – años 1980) », *IdeAs* [En línea], 11 | Printemps/Été 2018, Puesto en línea el 21 junio 2018, consultado el 12 marzo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ideas/2275> ; DOI : 10.4000/ideas.2275

Este documento fue generado automáticamente el 12 marzo 2019.



IdeAs – Idées d'Amérique est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Modernismo, archivo y estética carcelaria: encuadres contestarios y poética discrepante desde el discurso fotográfico en México (años 1920 – años 1980)

Modernism, archive and carceral aesthetics: contestatory framings and discrepant poetics from the discourse of photography in Mexico (1920s-1980s)

Modernisme, archive et esthétique carcérale : cadrages contestataires et poétique dissidente depuis le discours de la photographie au Mexique (années 1920 - années 1980)

Erica Segre

El fotógrafo nuevo [...] guarda sus placas para captar las cabezas cortadas y los cuerpos dislocados en los últimos martirios de chinos, en lugar de repetir infinitamente un contraluz de puesta de sol (“El arte nuevo como agresión”, in Pérez Ferrero, 1930: 56).

La fotografía nos enseña a conocer la anatomía de las formas y su urdimbre íntima, su envoltura carnal, su epidermis y su formación. Voluntad de ver claro en nosotros, en torno a nosotros, agrandamiento de los objetos sometidos a la investigación de un ojo, secundado por una mano hipersensible” (“Cámara: Fotografía, magia moderna”, in George, 1933: 24).

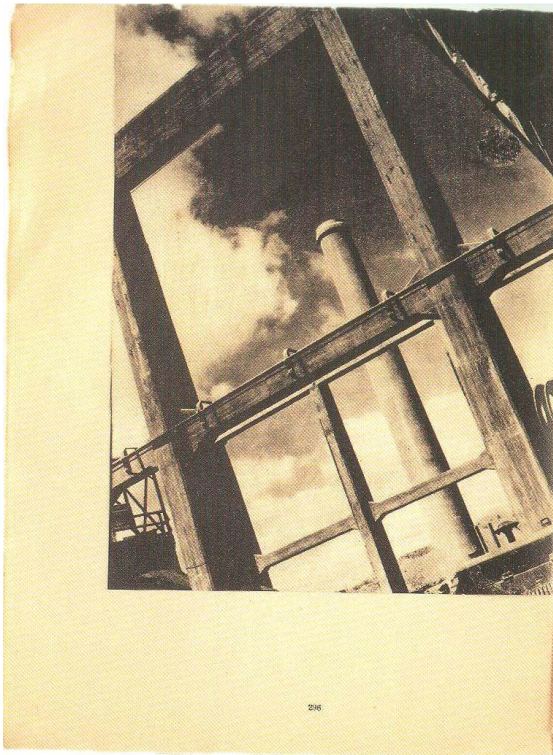
[los carceleros o monos] Se sabían hechos para vigilar, espiar y mirar en su derredor, con el fin de que nadie pudiera salir de sus manos, ni de aquella ciudad y aquellas calles con rejas, estas barras multiplicadas por todas partes, estos rincones, y su cara estúpida era nada más la forma de cierta nostalgia imprecisa acerca de otras facultades imposibles de ejercer por ellos [...] los rostros de mico, en el fondo más bien tristes por una pérdida irreparable e ignorada, cubiertos de ojos de la cabeza a los pies, una malla de ojos por todo el cuerpo, un río de pupilas recorriéndoles cada parte, la nuca, el cuello, los brazos [...]. Todo era un no darse cuenta de nada (Revueltas, 1976: 13-14). Poner el ojo en el visor fotográfico, encuadrar al sujeto y oprimir el botón, es fácil si se piensa que lo folclórico es el motivo principal. Ellos están tras las rejas, nosotros fuera. Si invertimos la imagen los cautivos somos nosotros. Atrapados en otra realidad, concebimos un mundo imaginario acorde a los prejuicios de una clase social que no penetra en ese mundo “mágico” (idea cursi-poética) (López, 1981: 8).

Encuadres indisciplinados, visualidad y autocuestionamiento: archivo y quiebre en el modernismo fotográfico

- 1 La fotografía se incorpora a las prácticas de vanguardia como sustento conceptual de una plasticidad multimediática de incierta raigambre. Manifiesta su insostenible levedad ante el lapidario discurso nacionalista oficial y sitúa sin proponérselo una zona de inconformidad creativa en la cual la indefinición se torna arma de rescate ante una cotidianidad multiforme escindida por las bifurcaciones de temporalidades sociopolíticas contrapuestas y en combate. Según Esther Gabara, la “errancia” formal de la aportación fotográfica en el ámbito de las revistas (en las décadas de los 20s y 30s), involucrando a la vanguardia en el fomento popular y comercial, constituye una manifestación de un discurso modernizador matizado, no sólo marcado por una inquieta diversidad en la práctica y el diseño sino también evidente en el escrutinio de la escenificación nacionalista en la cultura visual (Gabara 2008: 146, 167). Señala este espacio foto-ensayístico como un sitio de mediaciones primigenias, narrativas entrecortadas, e irregularidades de género, que confunden expectativas visuales y las conductas del mirar. Los despedazamientos estéticos conllevan una reconfiguración de los discursos sobre nacionalismo y modernidad, un recalibrar del material humano capaz de desplegar un frente irónico ante las militancias y retóricas en competencia.
- 2 La impureza fotográfica, su manera involutiva de conjugar tiempo y espacio, es un componente de trascendente relevancia para el concepto de ruptura generacional y para la estrategia de apropiación y reconfiguración vernácula del modernismo en México que

implica también, desde luego, la forma de recuperación y acumulación documental, la retroalimentación archivista (véase Segre 2010). El desajuste cronológico que acompaña la evidencia de una visualidad segmentada, y ese ajustarse a un visor delimitado por un andamiaje invisible, productor de imágenes marcadas por el lapso, la duración y el corte, hicieron que lo fotográfico se volviera un meta-discurso desbordante, cuya reflexividad y autoconstrucción llegarían a abarcar el sentido de la contemporaneidad en las artes visuales.

Eugenia Latapi, *La Tolteca* [fábrica de cemento] (1932)

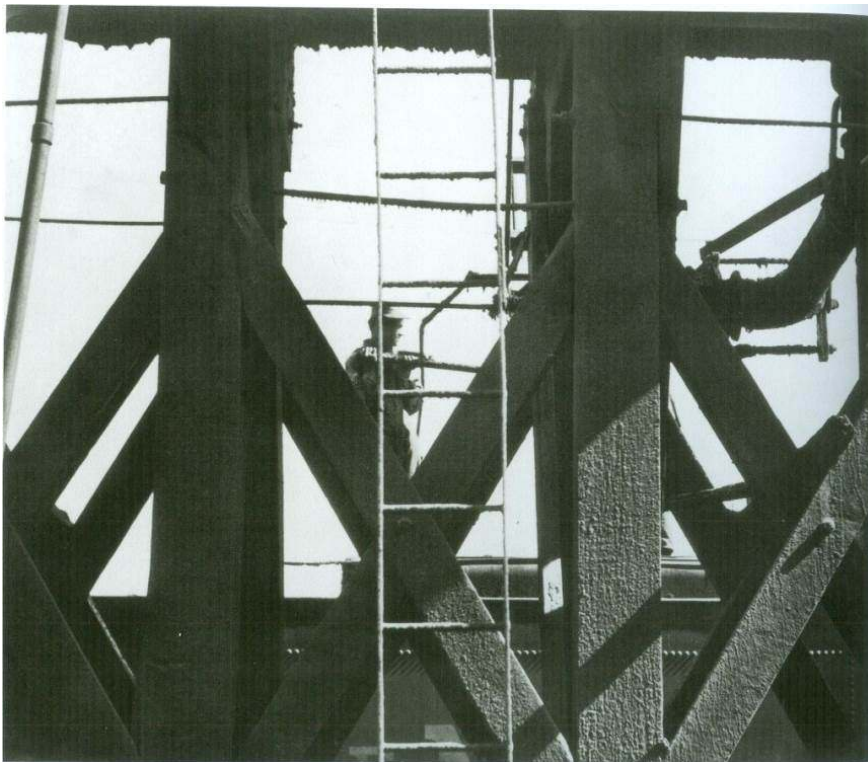


- 3 La poética del encuadre se convierte no sólo en un reto compositivo sino en un entrecruzarse de espacios escépticos –gestando convergencias inestables y multidimensionales–, espacios no sólo simbólicos o plásticos sino perceptuales, que interrogaban la cooptación de lo imaginario por metodologías desautorizadoras y que, al ahondar en lo menos perceptible, ofreciendo vistas discrepantes y hasta auto-inmoladoras, materializaban el manejo de la visibilidad y la regimentación del conocimiento social. El encuadre fotográfico entendido en su dimensión espacial nos permite acceder a prácticas que definían su ser distinto a través de desplazamientos propuestos por lo fronterizo y lo liminal en las artes visuales y que se proyectaban en los intersticios equívocos del régimen identitario de un estado monolítico (bajo el PRI), tratando de desviar y quizás hasta disgregar la mirada colectiva seducida por una complacencia populista en los medios, una retórica de correspondencias ilusorias y cambios tecnológicos palpables.
- 4 Si, por un tiempo, lo fotográfico, suplantando la inconmensurable realidad visual, produce el efecto de una modernidad compenetrada con la vivencia autóctona, sus aportaciones técnicas radicalizan el cuestionamiento de la imagología cultural imperante y propician una desarticulación del modernismo, que así expone su forma de plasmarse

desde una fundacional incertidumbre de medios y un afán de ser siempre inadecuado, insuficientemente preso de su utópica otredad plástica. Esta inserción subraya la fugacidad de la toma fotográfica en un arriesgado juego ontológico encarado al supuesto dinamismo histórico postrevolucionario, y constituye una alucinada retrovisión que anticipa el encuadre y no el sujeto.

Tina Modotti, Trabajo 2, 1927, in *Forma: Revista de Artes Plásticas*, 1928.

Colección particular (véase Nieto Sotelo y Lozano Álvarez, 2000)



- 5 La toma fotográfica (autocuestionadora) plantea un despliegue intervenido que, al apuntar, se sabe mirada cómplice e inducida, caja de espejismos introvertidos. Conlleva a una creciente indisciplina que culminará en formas plurívocas de hacer fotoimágenes que se mueven entre la auto-gestión independentista y la más austera y castigada impersonalidad. La visión descreída y discrepante de una fotografía demoledora de imágenes, dudosa de la rescatable veracidad de su propio enganche, mina las premisas de su afán de auto/conocimiento y así, en su controlado descontrol, permite vislumbrar la estética carcelaria de un tachado modernismo en las artes, desvirtuado en su potencialidad bajo señas de una identidad interdicta. Este ensayo explorará cómo la estética carcelaria se impone como una solución figurativa pacificadora; cómo un estilo supuestamente divulgador de una vitalidad cultural incandescente en las artes se esquematiza y atrae gestiones fotográficas dirigidas a revelar el substrato socio-cultural absorto por un régimen de poder que sigue siendo implícito en la prácticas representacionales enfocadas en la subalternidad. Así, la mirada interdicta de la fotografía y del fotoreportaje experimental, proporciona una oportunidad para dar a conocer la impunidad no sólo a nivel político sino también con respecto al quehacer artístico basado en la mitología de un modernismo triunfante y *sui generis*. Además, al repensar las variadas obras de los fotógrafos contagiados por esta vertiente reflexiva

atormentada por el encuadre y el poder coercitivo profundo, nuestra lectura proporcionará una hermenéutica de los sistemas totalitarios de información a través del estudio de paradigmas carcelarios (no siempre explícitamente contextualizados) recalcados a nivel de marco, perspectiva, red e imagen.

Manuel Álvarez Bravo, Sin título, ca. 1943, foto documental de E.S.

© Archivo Doris Heyden/Laurencia Álvarez

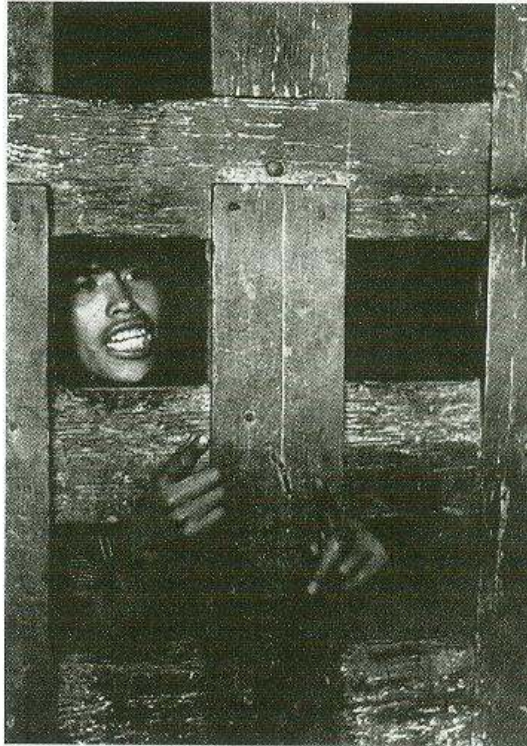


- 6 Se adoptará una ambientación más amplia del concepto de sistema carcelario que según la mordaz película de Felipe Cazals, *El apando* (1975), “no regenera sino degenera”¹. Exponentes de una postura discrepante como Manuel Álvarez Bravo, Nacho López, Héctor García, Rodrigo Moya, Kati Horna, Víctor Flores Olea, Pedro Meyer, Graciela Iturbide y Pablo Ortiz Monasterio, todos comprometidos con la *indisciplinaridad* y con el cuestionamiento de la flexión archivista tras la huella fotográfica; preocupados por el consumo de la imagen como documento coleccionable (y sobornable); fascinados por su moldeable memoria y su modernismo estético de autoengaño. La fragmentación formal y el interés por la velocidad características de un modernismo visto en su aspecto convencional, se transforman metafotográficamente en un sistema de invisibilización.
- 7 Es interesante constatar la vigencia de una corriente discrepante que interactúa con tan diversos planteamientos fotográficos, y hacerlo a través de la noción que combina permeabilidad disciplinar y experimentación con una postura contestataria. Lo “indisciplinario”, según el artista Abraham Cruzvillegas en los noventa, se atiene a un proceso de fluctuantes modalidades –a prácticas que se sitúan “en lo no paradigmático, en lo no lineal, en lo ilegal” (Cruzvillegas 2014: 215). Esta idea se agudiza como actitud insurgente en la encarnación dada por Maris Bustamante (en una reflexión colectiva sobre la interdisciplina y la transdisciplina en el Centro Nacional de las Artes de la Ciudad

de México), quien radicaliza la opción desobediente arguyendo que, “si la disciplina significa azote”, pues hay que “indisciplinarnos” (Bustamante 2004: 165).

Nacho López, *La última trinchera*, Chiapas, 1963

© Fototeca del INAH. Fondo Nacho López.



- 8 Esta disgregación de las apariencias estéticas, de los soportes constitutivos de la imagen, ofrece un testimonio imprescindible para entender que en México habría que repensar la modernidad en las artes desde la problemática del espacio descentrado de la aportación fotográfica como inserción existencial y transgenérica y no sólo perceptual, tecnológica o iconográfica. La celeridad de la toma fotográfica se deshace conceptualmente ante su propia construcción contemplativa que deshoja lentamente las capas sobrepuestas de aquel revoltijo de andamios ligados a un modernismo pictórico performático y censurado.
- 9 Es quizás útil rememorar las voces críticas surgidas durante el periodo de auge identitario y nacionalista para puntualizar la pluralidad de disidencias estético-sociales que reconocieron en lo fotográfico un ambiente de incipiente desencanto además de un instrumento para contrarrestar la superficialidad demagógica, sentimental o folklorista. Luis Islas y García, en la revista panfletaria *¡30-30! Órgano de los pintores de México* (editada por Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal y Fermín Revueltas), cuestiona en 1928 el orden gubernamental retrógrado, mientras que otros ensayos reivindican la hermandad entre abstracción y realidad, enlazando el arte moderno europeo con el afán de renovación en México (aunque descalificando a Orozco por ser “buen burgués”, “pintorcillo” y “pseudo-revolucionario”):

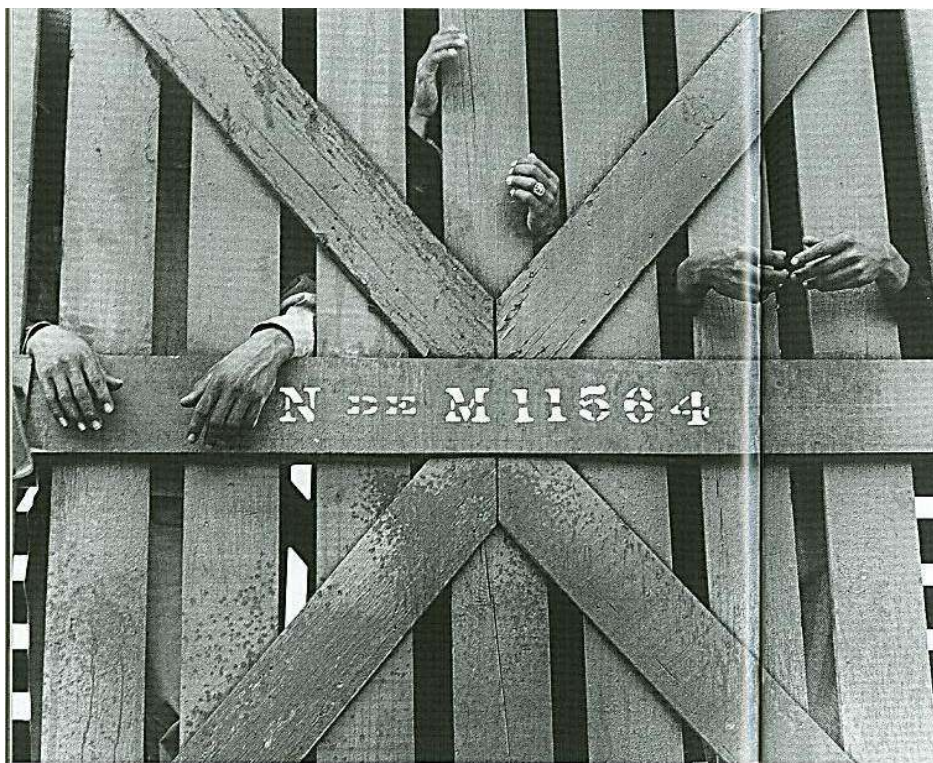
Existe alguna gente que aún habla demagógicamente de la revolución pasada con un gran optimismo, pero tenemos otros, ya desencantados del papel vanguardista de aquel fenómeno, y lo consideramos como un suceso histórico que cada vez vuelve más hacia la derecha hasta llegar a ser reaccionario. [...] Hoy perdido el brío de los primeros días, se pintan indios pobres y rifles, con la misma superficialidad

con que se pintaron con anterioridad espadas, condecoraciones, melenas y bigotes, es decir, se perdió el ánimo revolucionario de los primeros tiempos para transformarse el artista en un repetido insustancial de muchos modelos ya conocidos. Y esto es muy natural. Lo mismo hacen los políticos de los “partidos integrados por revolucionarios” (?). Esto no significa que la tendencia revolucionaria se haya suprimido, podemos ver ahora más que nunca cómo crece el descontento de las masas engañadas, cómo desconfiadas cada vez más de sus líderes traidores [...] aspiran a un gobierno verdaderamente proletario, sin coqueteos, ni oportunismos (Islas y García 1928: 10).

- 10 La polémica en contra de los “acaparadores y criminales traficantes” de un producto “más nacional” inventado, estalla entre artistas comprometidos y promotores culturales de la talla de Gabriel Fernández Ledesma, que habían forjado coherencias artísticas entre la obra de fotógrafos como Weston y Modotti y la vanguardia vinculada a proyectos “misioneros” de divulgación popular². Fernández Ledesma denuncia en 1930 “las mistificaciones” perpetradas en contra de la integridad artesanal por “el saqueo de los códigos y el Museo Nacional [que] andan lo mismo entre las bambalinas que entre restaurantes o guayaberas charras, o cojines de raso. Todas estas majaderías van poco a poco envenenando el espíritu en blanco de las masas espectadoras que llegan a forjar un mundo de opereta, exótico y superficial, y, por lo tanto, falso” (Fernández Ledesma, 1930: 52). No obstante el insistente abogar de Siqueiros en los cuarentas por una fotografía cuya función era la de “servir documentalmente” y como materialización indiscutible de “la expresión comprobación científica” (Siqueiros 1998: 72), es indudable que su inicial entusiasmo por la toma modernista (comprometida) en los veinte se había centrado en el mapeo interseccional de la realidad visual (industrial) y en el papel integracionista que podría desempeñar entre las artes plásticas en cuanto dialéctica de la mirada crítica (Garduño 1994: 132-133).

Vagón de carga, ca. 1964 (Moya, 2004)

© Rodrigo Moya



Plasticidad deconstruida: estéticas discrepantes y paradigmas carcelarios

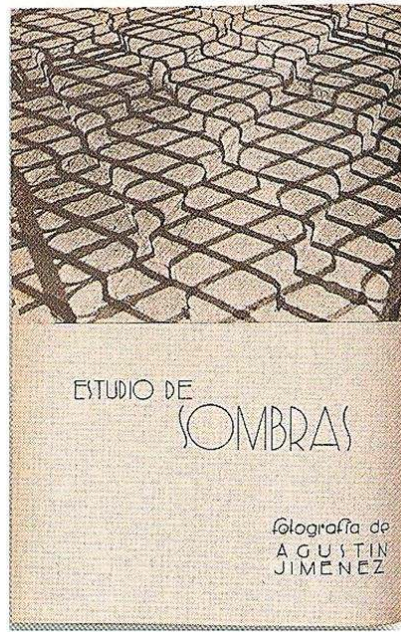
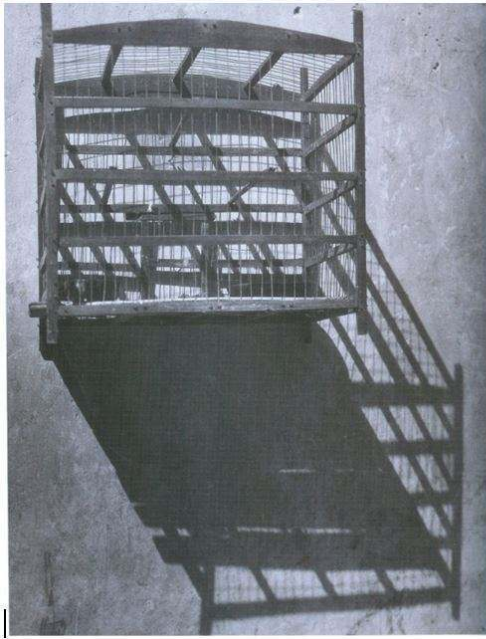
- 11 Las estructuras visibles de la modernidad estética en los años 20, los materiales edilicios como el hierro y el cemento se hermanan en forma clandestina o encubierta con un régimen autoritario que ensombrece el nuevo orden y la plasticidad de los monumentos que lo celebran con la huella de un caudillaje en acecho.



Guillermo Kahlo, *Banco de México*, Vista del gran hall, ca. 1927, diseño de Carlos Obregón Santacilia

(imagen reproducida en De Anda Alanís, 1997: 161)

- 12 La refinada estética modernista de Agustín Jiménez con su dinamización de formas, texturas sobrepuestas, manipulación del encuadre, ampliación del detalle apresado por la lente tras una focalización exaltada, adquiere una contraparte inquietante. Esta contraparte enmarca el imaginario del marco en sí dando a la supremacía de la construcción un trasfondo de filtraciones borrosas pero ineludibles. El materialismo constructivista se disgrega en redes y esqueletos, en nubes de polvo y maquetas de sombras, donde la fuerza escultórica del vacío presagia el tramposo escaparate y la fachada emblemática. En su obra fotográfica es rastreable una recurrente preocupación por el andamiaje, el mecanismo arquitectónico, la dramaturgia del espacio constructivo, que subyace la superficie visible o retratada.



Agustín Jiménez, *Pajarera*, 1930, y *Estudio de sombras*, 1932

© Col. Archivo Familia Jiménez

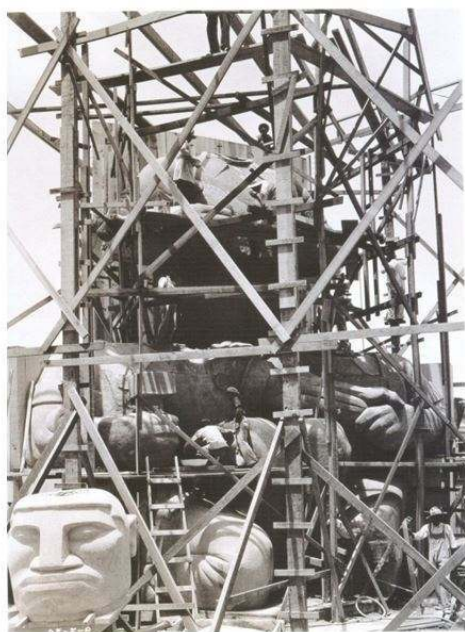
- 13 También prevalece una corriente subterránea, un afanoso registro de las sombras ubicuas que bifurcan la mirada hacia la revelación y la duda: veo que veo, que no veo lo que veo. Ejercicios ópticos en que la reglamentación de las formas, las simetrías de lo hecho en serie, bajo la luz externa, crean un orden plástico de huella fugaz, un espesor de objeto visto de cerca por la cámara que conlleva simultáneamente su pérdida, su pálida sombra – véase por ejemplo *Sombra de estructura* (1932) que conlleva una vorágine de espirales (Córdova, 2005: 78, 126-27). Estas largas sombras en pleno día, introvertidas o laberínticas sombras de composiciones hechas de lo inasible, insinúan en la obra de Jiménez la temática de presencias cuyo tránsito es misterioso y que quizá prefiguran algo siniestro. Lo fotográfico como desafío al tiempo en su mismo centro presente la no-visión, la espectralidad instantánea, el hueco detrás de su forma. En Jiménez no se registra la huella de sangre, la mancha inquietante o delatora como en Manuel Álvarez Bravo a lo largo de su obra alusiva y comprometida. En la célebre fotografía de *Obrero en huelga, asesinado* (1934), Álvarez Bravo crea un desajuste compositivo y atestigua, no solo la herida perpetrada por una violencia impune, sino la plasticidad de la culpa inferida a través del visor fotográfico. Lo que sí se plasma en Jiménez, es la sombra enclaustrada, la sombra de sombras, el retorno de lo siempre reprimido. En su aportación cinematográfica y de foto fija, lo ocular se reconoce como mirada inquisitoria, mirada voyerista, y mirada alucinada inducida por los bordes de la visibilidad, o sea pertenece a un mundo creado para ser visto, un mundo en el que el presidio moderno se convierte en un motivo de auto-conocimiento para la vanguardia artística cuya autonomía radical se volvía cada vez más cuestionable.



Agustín Jiménez, foto fija, *El fantasma del convento*, película de Fernando de Fuentes, 1934

© Col. Archivo Familia Jiménez

- 14 Miremos la compenetración que tiene lugar en su imaginario fotográfico, entre las jaulas, cajas, andamios, infraestructuras, y la estética modernista formativa a través de la cual penetra en el interior de la arquitectura penitenciaria. Allí dentro, en el presidio, los espacios disciplinarios ejercen una fascinación desconcertante precisamente por su parecido a las formas utópicas del nuevo orden en construcción del otro lado de la imagen.



Agustín Jiménez, Andamios, Monumento a la Revolución: Grupo alegórico “Leyes obreras”, 1934, y Estructura, 1934

© Col. Archivo Familia Jiménez

- 15 Jiménez ofrece una serie de imágenes intervenidas (“En la sombra del presidio”) sujetas abiertamente a un impulso estetizante que sin embargo quieren ver, aunque sea forzosamente, las formas de un orden carcelario que aparentemente duplican los encuadres de la estética modernista que Jiménez recalca en su taller pedagógico en estos años. ¿Es la estética que se apropia de la realidad, reconfigurándola a su gusto? O ¿es que se trate de una empresa más arriesgada por parte de Jiménez, en que la semejanza formal de las apariencias conlleva una revelación irónica de otra incómoda similitud? Una epifanía secular del mundo objetual entendida por James Joyce como momentáneo resplandor en que el mirar capta finalmente lo que se ve³. Esto ocurre quizás para Jiménez en cuanto al sentido verdadero del dominio técnico, entre la funcionalidad de medios en la producción plástica y las prácticas de castigar la mirada, controlar el campo perceptual y armar la modernidad escenográfica del Estado? La reja encarnada asume una posición interesante en esta carpeta de imágenes de un reportaje descreído cuyo autor puntualiza la traición de expectativas identificadas con los materiales de la modernidad redentora –el cemento y el hierro: “Hierro y cemento son los materiales modernos que los hombres emplean para aprisionar al hombre. En el cinema he visto cárceles modelos [...] Es suficiente pasar una puerta para encontrarse en otro mundo” (Albiñana, 1998: 135).

Agustín Jiménez, “En la sombra del presidio”, *Revista de Revistas* (1932).

Cárcel de Belem que será demolida en 1933 para construir el Centro Escolar Revolución Mexicana (1934).

© Col. Archivo Familia Jiménez



- 16 La cara de un supuesto preso sirve para un juego experimental de sobreposiciones y de tatuajes en que la sombra de la reja graba su seña en la piel del prisionero: la imagen no oculta su construcción, su forma de ser enmarcada y esta intervención experimental deja

señas también (no solo del ingenioso paso de un fotógrafo artista) sino de las sombras de rejas de más amplia envergadura menos detectables en la cotidianidad donde un público ingenuo insiste en creer en un dentro y en un afuera, sin reconocerse en el preso señalado. Por parte de Jiménez este querer ver por un alambrado de miradas convergentes y entrecruzadas culmina finalmente en el objeto interdicto y desmaterializado. Penetrar en el presidio implica un ahondamiento peligroso que pone en juego la integridad artística de la toma ya que la entrada que se le permite a la cámara disimula la maniobra sucia de la co-optación de los medios al diseminar narrativas de la delincuencia reprimida como advertencia y escenificación de la higiene moral⁴.

Archivo Casasola, *Lecumberri*, ca. 1930

Casanova y Konzevik, 2007: 81



Archivo Casasola, Sin título, ca. 1935

(véase Ortiz Monasterio, 2002)



- 17 Habría pues que repensar las prácticas fotográficas modernistas en crisis desde le perspectiva de la sombra del presidio. Recalibrar la construcción vacía, lo descarnado, el envoltorio sin sustancia, que encontramos en obras fotográficas de los años 40 como las de Manuel y Lola Álvarez Bravo y Kati Horna⁵ que evidencian la fugacidad de la empresa documental a favor de una interioridad evasiva, o una melancólica prisión de sueños sin esperanza, que construye su propio encuadre inalienable pero donde el ojo sigue mirando tras una reja elegida aunque ya no impuesta; u otras prácticas que tratan, en la década siguiente, de desnudarse, quitándose los atavíos de una estética modernista fetichizada y sepulcral: todas se encuentran en un encrucijada creativa con tintes éticos y no solo estéticos; se podría hasta hablar de una tendencia equívoca cuyo juego de ambigüedades hecho de símbolos y emblemas no oculta una ambivalencia existencial de la percepción fotográfica encarnada. El equívoco espacio del paradigma carcelario se mimetiza en la plástica fotográfica como requisito de una discrepancia cohibida. Lo que se multiplica, y se evidencia densamente en la investigación de archivos fotográficos de la época, es la capacidad de autoconstruirse los parámetros de un quehacer vencido que busca su propio retrato entre los otros caídos y vencidos, los otros agachados y sometidos de la sociedad – véase por ejemplo *Los agachados* (1934) o *Por culpas ajenas* (ca. 1940) de Manuel Álvarez Bravo y *En su propia cárcel* (ca. 1950) de Lola Álvarez Bravo⁶. Pero con un desengaño riguroso que ahora ya reconoce que la supuesta emancipación artística no obra en un espacio simbólico sino en un territorio tomado.
- 18 Nacho López, Héctor García, Juan Guzmán y los Hermanos Mayo, todos centran las miradas de un documentalismo heterogéneo, que vacila entre discrepancia, divulgación y estética reflexiva, en la cárcel de Lecumberri, o Palacio Negro de Lecumberri (1900-1976), que se convierte en el más conocido espacio de encierro no solo para las clases marginadas sino también para disidentes y activistas políticos –comunistas, sindicalistas, agraristas, maestros, periodistas, estudiantes además de artistas y escritores

comprometidos. Este edificio emblemático fue inaugurado por el dictador Porfirio Díaz como eficaz modernización del aparato penal. Debido al diseño basado en el concepto del panóptico, este reclusorio despliega un espacio penitenciario que rinde palpable la escala del poder totalitario y el abuso penal; se convierte en un territorio de brutal equivalencia alegórica para muchos de los artistas que se adentran en sus pasillos y celdas como reporteros o como prisioneros. En particular, su sistema de control se basa en una vigilancia perpetua que escenifica dramáticamente una visualidad, del otro lado de sus muros, sujeta a maniobras políticas y de censura de un Estado autoritario durante décadas de combate y protesta callejera (Navarro Castillo, 2012). El topos de vasos comunicantes, que forma parte de la estructura metafórica que rige el discurso visual desde los reportajes de Jiménez (y, anteriormente, articulado por el binarismo del imaginario penal de los Casasola), juega con la yuxtaposición de realidades paralelas cuyo entrecruzamiento se descubre como revelación y horror gracias a la travesía de fotógrafos en su circuito interior.

- 19 La visión alucinada, sin los aportes maniqueos de un blanco y negro sin sombras, parece insistir en borrar linderos, bardas y rendijas: no hay dentro y fuera; aunque los presos anhelan el regreso a una libertad ilusoria, las insidiosas obras de ampliación invierten la separación entre delincuencia proletaria y decencia de burguesía oficialista, y desplazan la invisibilización al sopesar el marco de la toma como síntesis de un encierro inherente a la sociedad civil cautiva y a la vez cómplice en el cautiverio ajeno.

Héctor García, *Siqueiros recluido en Lecumberri*, 1961-64 (Kismaric, 2004: 159)

Recorte periodístico "London's rally for Siqueiros" (1962), Archivo Godfrey Rubens. Foto de E.S.

© Fundación Héctor García.



- 20 Quien mira no se mira, pero quizás al tomar mira, se actualiza una toma de conciencia, un vislumbre de relación incómoda que mina las buenas conciencias, y visualiza el

entrecerrarse de celdas comunicantes en un ambiente que rehúye la solidaridad masiva y las reivindicaciones colectivas por las calles de la capital (Kismaric, 2004: 159). La cámara de López en Lecumberri (para la serie *Prisión de sueños*, 1950) frente a la celda sellada de este calabozo retrógrado, cae de rodillas para fotografiar las manos que suplican, y en vez de dar limosna, la toma efectúa una ulterior mutilación del preso victimizado: una abstracción de encuadres, de marcos y soportes de la mirada construida que no se ajusta al sujeto (aunque lo intente), sino que lo circunda en un ninguneo estético que caracteriza una discrepancia depredadora²¹. El discurso de autocastigo y de arrepentimiento que enmarcará su desprestigiada forma de regresar a los caminos del indigenismo clásico en su obra tardía aun no trasciende la dramaturgia de la mirada cautivada por el desamparo ajeno aunque quizás se obre la identificación de una carencia, de un encuadre ciego.



Nacho López, Serie *Prisión de sueños*, en *Mañana*, 25 noviembre 1950.

Fototeca del INAH. Fondo Nacho López.

- 21 La estética carcelaria emana de la pintura carcelaria sin desvirtuar su forma alterna de visualizar el poder transmisor de una estructura ordenada aunque asimétrica. Esa “tensión angustiosa ante el peligro de convertirse en mirada de carcelero” (Bartra, 2013: 115) que se delata según Roger Bartra ante el indígena como sujeto “prisionero” del artificio fotográfico, se ambienta en el presidio concebido como productor de visualidad. Como veremos se manifiesta una transposición creativa en que el cautiverio implica un modo de ver, no sólo de ser –estados compaginados por el atrapamiento como condición elemental. La estética carcelaria (quizás como el caso de la estética fílmica denominada “franquista” en España de las últimas décadas de presidio nacional bajo la dictadura), emprende una evasión conceptual que ilumina el trasfondo sistémico que produce la visualidad co-optada por el poder en México entre los 50 y los 70. Pero también se anuncia en la implosión del encuadre como sitio de resistencia que conlleva una

autocrítica feroz: un salirse de sí en doble sentido; un salir de juicio que es también un enjuiciarse. Como en el conocido caso de autocuestionamiento y de desdoblamiento visibles que se opera en Nacho López al desmontar el aparato compositivo indigenista recurriendo a un juego de inversiones y de afirmaciones penitenciales: “Ellos están tras las rejas, nosotros fuera. Si invertimos la imagen los cautivos somos nosotros”; “Agradezco al pueblo mixe su paciencia por haber soportado mi intromisión gráfica” (López 1981: 8).

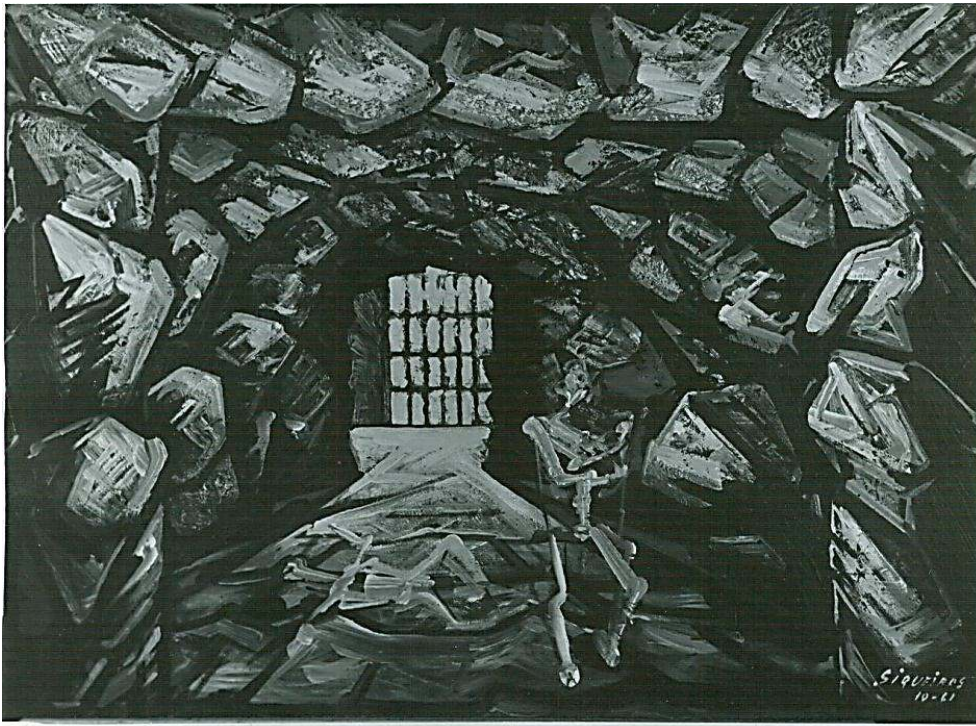
- 22 En la serie sobre Lecumberri intitulada *Prisión de sueños* (1950), Nacho López busca el albur visual y las tinieblas a la vez, la mueca y la carcajada, en un tratamiento ambivalente de la justicia como juego de contrastes y sombras que no excluye la incipiente presencia del delator magistral, el cómplice de la puesta en escena humillante, que trata de registrar sin ser identificado o compenetrado por el régimen de vigilancia que satura cada ámbito en la cárcel. Este ocularcentrismo suspende el límite entre dentro y fuera como si un físico genial hubiese determinado ensayar allí –en el presidio– la prueba del continuo espaciotiempo.
- 23 El caso del pintor David Alfaro Siqueiros recluido en la Penitenciaría de Lecumberri, primero en 1930⁸ y más tarde entre 1960 y 1964, ofrece una respuesta performática de parte del artista como preso político y escenógrafo de sátiras carnalescas entre muros. Cabe señalar que su delito fue fomentar “la disolución social”: como fundador del comité contra la desaparición de presos políticos, debido a su apoyo por huelgas y protestas obreras multitudinarias, y por su transgresivo mural que en lugar de obedecer las consignas de ilustrar “El arte escénico en la vida social de México o La historia del teatro en México” (1958) en el edificio de la Asociación Nacional de Actores, denunciaba la represión institucionalizada y mostraba una ley clave de la Constitución mexicana visiblemente pisoteada. El encuadre compositivo se inspiraba en la proleteria *mater dolorosa* ante su hijo muerto retratados en una foto documental de los Hermanos Mayo.



Reproducción de época, toma atribuida a Héctor García

Archivo Godfrey Rubens

- 24 Una actuación prolongada ante la cámara receptiva de Héctor García en Lecumberri que evade el cerco del penal pero también se fuga de la pintura de caballete disciplinada que para el artista siempre representó el marco de un conformismo político y estético, una camisa de fuerza o uniforme carcelario de encuadres planos y perspectivas rígidas que según sus discursos sobre la necesidad de “una nueva plástica integral” pacificaban al espectador imponiéndole una inercia y una inmovilidad de cosa domada u ordenada (Tibol, 1998: 81). Recodifica la puesta en escena modernista a través de una estrategia gestual que teatraliza la complicidad fundacional entre lo pictórico y lo fotográfico que encontramos en su muralismo multiangular y adimensional (Ramírez, 1997: 90-91). El cuerpo rebelde y declamatorio de Siqueiros fotografiado al caer deliberadamente por las escaleras del Palacio de Bellas Artes, recinto consagrado a un homenaje de los prototipos eurocéntricos anteriores a la Revolución, proporciona el modelo para la figuración de una caída pictórica de doble filo en su mural apocalíptico *Nueva democracia*, 1944-45 (Híjar Serrano, 1997: 56). Al retratar la caída actuada y fotografiada en su obra mural, Siqueiros actualiza su forma performática de irrumpir en el presente –su modo de combinar el acto con el gesto pictórico anterior a la forma temática que la obra parece ilustrar. En Lecumberri, con la ayuda del fotógrafo que según él manipulaba una cámara proletaria, Siqueiros armó con engañosa sutileza una gran obra retratística sin título que superó las escenografías y obras “negras” de caballete que produjo y vendió en esos años y que abarca toda su creatividad en el presidio: o sea, muestra abiertamente su inconformidad construyendo una narrativa fotográfica que manifiesta como se disgregan las estructuras de una estética modernista burguesa minada por la hipocresía.

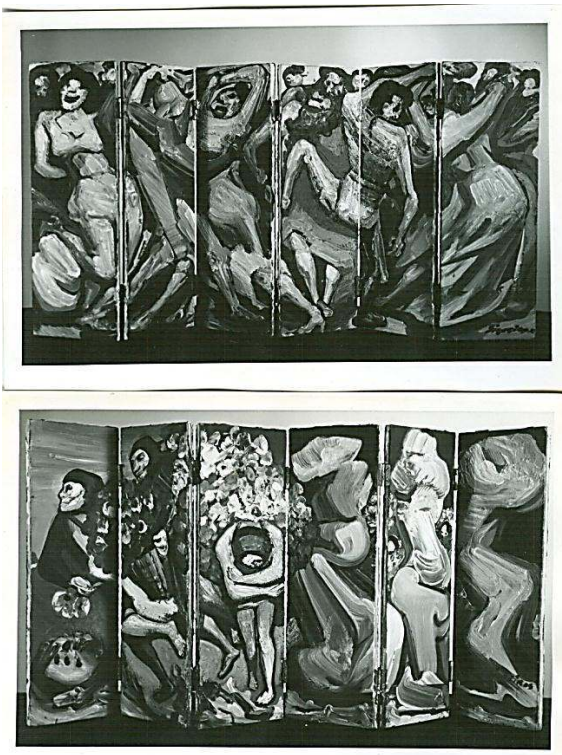


Mazmorra troglodita, foto atribuida a Héctor García

Versión con comentario del artista: “Una expresión subjetiva de la realidad judicial y carcelaria de México. Para la historia de 400 años de represión de los anhelos y movimientos populares en nuestro país”.

Archivo Godfrey Rubens

- 25 ¡Qué dóciles en cambio parecen los presos de la fotografía en color de Juan Guzmán! Formados, sometidos a una limpieza colectiva ideada por ser fotogénica. Tan pulcros en sus uniformes intachables; infantilizados por el atuendo pantomímico, traviesos pero inermes: apacibles ante la cámara gozando del orden hospitalario de la cárcel redentora. Las rayas mismas de su traje mimetizan el cuerpo, reclamando el imperio de las rejas y el sistema óptico que los invisibiliza tras una dúctil simetría.
- 26 En Lecumberri, se efectúa algo insólito, ya que Siqueiros en vez de retomar la técnica del fotomontaje vanguardista contestatario para ampliar y masificar la imagen simultánea, lo que había hecho en su taller en Nueva York y con la ayuda de Josep Renau exiliado en México, se aleja del encuadre de momentos decisivos, singularidades recortadas. En vez de lo previsible, recurre a un soporte de la imagen tripartita que es francamente anacrónico: crea dos biombo de gran escala, plegables, que al instalarse crean su propio ambiente en tres dimensiones, y no un trasfondo escenográfico fijo. Los paneles pintados de ambos lados requieren la mirada que ve lo que se halla tras la esquina, una mirada plegable y extensible como un resorte. Una relación movilizada por la curiosidad y la inconformidad.



David Alfaro Siqueiros, *Biombo de Lecumberri I*, foto atribuida a Héctor García

© Archivo Godfrey Rubens

- 27 El biombo colonial barroco ofrecía un mueble finamente decorativo con una superficie que celebraba la hazaña de la conquista y el orden colonial a través de procesiones y fiestas populares. El subterfugio de Siqueiros consiste en no desechar la rigidez de este soporte de antiguo raigambre ya que gracias al mecenazgo de la administración carcelaria se le permite retratar sin saberlo la verdadera figura del amo ausente. La apropiación en este caso se auto-ironiza, ya que la corte es un patio sin salida, y el público no es cautivado por su ingenio sino cautivo sin remedio; la burla en la prisión no trasciende la

infraestructura de un encierro que se evidencia principalmente como insuperable marco compositivo de una modernidad decodificada: de un modernismo oficialista desvirtuado por sus propias maquetas.

- 28 Entre el humor irónico de la fotografía *Hombre enmarcado* (1972) de Graciela Iturbide, en la cual un hombre se enmarca involuntariamente al pasear cargando un marco vacío por la calles capitalinas y la visión neo-gótica del encierro de Patricia Aridjis compilada en su monografía *Las horas negras* (2007) sobre la cárcel de mujeres, nos enfrentamos a una estructura de la visualidad deconstruida que se adueña de la discrepancia como una profunda inversión y un desplazamiento de los linderos del dentro y fuera a través de una plasticidad alucinada por su propio archivo:

–¿Dónde está la cárcel? –pregunté al niño en la celda de su madre.

–Allá afuera, donde están los policías, respondió, señalando a la ventana (Aridjis, 2007).

BIBLIOGRAFÍA

Albiñana, Salvador (coord.), *Mexicana: Fotografía moderna en México, 1923-1940*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1998.

Anda Alanís, Enrique X. de, *Art déco: Un país nacionalista/ Un México cosmopolita*, CD México, MUNAL/ INBA, 1997.

Aridjis, Patricia, *Las horas negras*, CD México, CNCA/ FONCA/ UACM, 2007.

Bartra, Roger, *La sangre y la tinta: Ensayos sobre la condición postmexicana*, CD México, Debolsillo, 2013.

Brinkman-Clark, William, “El archivo negro: Operaciones penitenciarias y archivísticas en el Palacio de Lecumberri”, *Historia y Grafía*, No. 38, 2012, p. 127-69.

Bustamante, Maris, “La transdisciplina como indisciplina”, en Ana Ma. Martínez de la Escalera (coord.), *Interdisciplina: Escuela y arte*, CD México, CONACULTA/ CENART, 2004, Vol. I, p. 165-86.

Casanova, Rosa y Konzevik, Adriana, (coords.), *México: A Photographic History: A Selective Catalogue of the Fototeca Nacional of the INAH*, CD México, INAH/ CONACULTA/ Editorial RM, 2007.

Córdova, Carlos A., *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, CD México, Editorial RM, 2005.

Cruzvillegas, Abraham, *La voluntad de los objetos*, CD México/ Madrid, Sexto Piso, 2014.

Fernández Ledesma, Gabriel, *Juguete mexicanos*, CDMéxico, Talleres Gráficos de la Nación, 1930.

Foster, Hal, “An Archival Impulse”, *October*, vol. 110, 2004, p. 3-22.

García Krinsky, Ema Cecilia (coord.), *Kati Horna: Recuento de una obra*, CD México, FONCA/ CENIDIAP/ INBA/ Centro de la Imagen, 1995.

George, W., “Cámara: Fotografía, magia moderna”, *Imagen*, No. 2, 1933, p. 24.

González Cruz Manjarrez, M., *Juan Guzmán: Una visión de la modernidad*, CD México, CNCA/ Círculo de arte, 2005.

González Matute, Laura (coord.), *¡30-30!: Contra la Academia de Pintura (1928)*, [edición facsimilar], CDMéxico, INBA/ CENIDIAP, 1993.

Híjar Serrano, Alberto (coord.), *Iconografía de David Alfaro Siqueiros*, CD México, INBA/ CENIDIAP/ FCE, 1997.

Islas y García, Luis, “La pintura mexicana y la revolución”, *¡30-30!*, No. 3, 1928, p. 10-11.

Joyce, James, *Stephen Hero: Part of the first draft of A Portrait of the Artist as a Young Man*, ed. Theodore Spencer, Londres, Jonathan Cape, 1944.

Kismaric, Susan (coord.), *Héctor García*, CD México, Turner/ DGE/ El equilibrista/ CONACULTA, 2004.

López, Nacho, *Los pueblos de la bruma y el sol*, CD México, INI-FONAPAS, 1981.

Moya, Rodrigo, *Fuera de moda/ Homenaje: Obra fotográfica, 1955-1968*, CD México, Centro de la Imagen, 2003.

Mraz, John, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, CD México, Conaculta/ INAH/ Océano, 1999.

Navarro Castillo, Raquel, *Héctor García en “Ojo!: Una Revista Que Ve”*, CD México, Cenart/ INAH/ CNCA/ Centro de la Imagen, 2012.

Nieto Sotelo, Jesús, y Elisa Lozano Álvarez, *Tina Modotti: Una nueva mirada, 1929*, CD México, CNCA/ Centro de la Imagen, 2000.

Oles, James (coord.), *Lola Álvarez Bravo and the Photography of an Era*, Barcelona/ CD México, RM/ INBA, 2012.

Ortiz Monasterio, Pablo (coord.), *Mirada y memoria: Archivo fotográfico Casasola (México 1900-1940)*, Madrid, Turner, 2002.

Patán, Julio, y Jesse Lerner, *The Shock of Modernity: Crime Photography in Mexico*, CD México, Turner/ INAH, 2007.

Pérez Ferrero, M., “El arte nuevo como agresión”, *Contemporáneos*, No. 24, 1930, p. 150-65.

Ramírez, Mari Carmen, “The Masses are the Matrix: Theory and Practice of the Cinematographic Mural in Siqueiros”, en Olivier Debroyse (coord.), *David Alfaro Siqueiros: Portrait of a Decade, 1930-1940*, CD México, MUNAL/ Whitechapel/ INBA, 1997, p. 68-94.

Revueltas, José, *El apando*, CD México, Era, 1976 [1969].

Rodríguez, José Antonio, y Alberto Tovalín Ahumada, *Nacho López: Ideas y visualidad*, CD México, INAH/ FCE/ Universidad Veracruzana, 2012.

Rodríguez, José Antonio (coord.), *Kati Horna*, Puebla/ Paris: Museo Amparo/ Jeu de Paume/ Editorial RM, 2013.

Rodríguez, José Antonio, “Agustín Jiménez”, en *Mexicana: Fotografía moderna en México, 1923-1940*, catálogo de exposición, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1998, p. 103-37.

Segre, Erica, “The Sovereignty of Things: Nationalism and Its Materials in Mexican Photography (1920s -1940s)”, *Bulletin of Latin American Research*, vol. 29, 2010, p. 313-335.

Sheridan, Guillermo, *México en 1932: La polémica nacionalista*, CD México, FCE, 1999.

Tibol, Raquel (ed.), *Textos de David Alfaro Siqueiros*, CD México, FCE, 1998 [1974].

NOTAS

1. La película, adaptación de la ficción testimonial de José Revueltas, visualiza la odiada Penitenciaría de Lecumberri inaugurada en la capital durante la dictadura de Porfirio Díaz, un espacio arquitectónico basado en el panóptico de Bentham al que también estuvieron destinados presos políticos en los años de la guerra sucia (como José Revueltas y David Alfaro Siqueiros). Desde 1976 el edificio se convirtió en sede del Archivo General de la Nación.
2. Fernández Ledesma, como editor de *Forma: Revista de Artes Plásticas*, defendió y publicó las provocaciones de la nueva estética objetual anti-artística desarrollada por Weston y Modotti mediante la manipulación de perspectivas y encuadres y la selección de material prosaico.
3. "By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation [...] The moment the focus is reached the object is epiphanised [...] Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance" (Joyce 1944: 180, 190).
4. Sobre imaginario, criminalidad y presidio véase Patán y Lerner 2007; Brinkman-Clark 2012: 127-69.
5. Kati Horna y Lola Álvarez Bravo recurren al fotomontaje y al collage para interrogar la cómplicitad representacional y la subordinación. Véase Rodríguez 2013: 103, y Oles 2012.
6. Se debe a Kati Horna un curioso reportaje sobre títeres en la Penitenciaría (1945) donde se juega con el simulacro de simulacros. Véase García Krinsky 1995: 55.
7. Hay varias impresiones de esta icónica imagen, algunas más oscurecidas y lúgubres que otras. Véase Mraz 1999: 78-81.
8. En 1930 se publicó una carpeta de 13 grabados de Siqueiros inspirados en las contorsiones de cuerpos disciplinados por el marco carcelario y el encuadre autoritario.

RESÚMENES

Este ensayo explora las modalidades de una estética carcelaria que se impone como una solución figurativa pacificadora; y como un estilo supuestamente divulgador de una vitalidad cultural incandescente en las artes se esquematiza y atrae gestiones fotográficas dirigidas a revelar el substrato socio-cultural absorto por un régimen de poder que sigue siendo implícito en las prácticas representacionales enfocadas en la subalternidad. Así, la mirada interdicta de la fotografía y del fotoreportaje experimental, proporciona una oportunidad para dar a conocer la impunidad no sólo a nivel político sino también con respecto al quehacer artístico basado en la mitología de un modernismo triunfante y *sui generis*. Además, al repensar las variadas obras de los fotógrafos contagiados por esta vertiente reflexiva atormentada por el encuadre y el poder coercitivo profundo, nuestra lectura proporcionará una interesante hermenéutica de los sistemas totalitarios de información a través del estudio de paradigmas carcelarios (no siempre explícitamente contextualizados) recalcados a nivel de marco, perspectiva, red e imagen.

This article explores the modalities of a carceral aesthetics that come to prevail as part of a pacificatory figural solution; and how a style which ostensibly evidenced an incandescent cultural vitality in the arts underwent a schematization while eliciting photographic

interventions which aimed to reveal the socio-cultural substratum in thrall to a system of power that persisted implicitly in the representational strategies centred on subalternity. In this way, the interdicted gaze of photography and of experimental photo-journalism, offers an opportunity to expose the measure of impunity not only in a political sense but also in relation to the art practice based on the myth of a triumphalist and *sui generis* modernism. In addition, by rethinking the varied works of photographers affected by this reflexive vein haunted by the operations of the frame and of deep-seated coercive power, this reading will afford an intriguing hermeneutics of totalitarian systems of information through the study of carceral paradigms (not always explicitly referenced) calqued in the guise of frame, perspective, network and image.

Cette étude explore les modalités d'une esthétique carcérale qui s'impose comme une solution figurative pacificatrice. Elle cherche à montrer comment un style artistique supposé divulguer une vitalité culturelle en incandescence se schématise et suscite des approches photographiques qui tendent à révéler le substrat socio-culturel sous-jacent à un régime de pouvoir demeuré implicite dans les pratiques de représentation de la subalternité. Ainsi, le regard défendu de la photographie et du photoreportage expérimental met en évidence non seulement l'impunité politique, mais aussi celle qui a trait à une pratique artistique fondée sur la mythologie d'un modernisme triomphant et *sui generis*. En outre, en repensant les œuvres variées des photographes qui s'insèrent dans ce courant artistique tourmenté à la fois par le cadrage et par le pouvoir coercitif profond, notre lecture propose une herméneutique originale des systèmes d'information totalitaires à travers l'étude des paradigmes carcéraux (pas forcément contextualisés de façon explicite) que soulignent le cadre, la perspective, le réseau et l'image.

ÍNDICE

Palabras claves: modernismo, estética carcelaria, poética de la discrepancia, fotografía, México

Mots-clés: modernisme, esthétique carcérale, poétique de la discordance, Mexique

Keywords: modernism, carceral aesthetics, discrepant poetics, photography, Mexico

AUTOR

ERICA SEGRE

Professeur de littérature latino-américaine, spécialisée dans l'étude de la culture visuelle des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles (art, photographie et cinéma) au Département d'Études Hispaniques et Ibéro-américaines et au Centre d'Études latino-américaines de l'Université de Cambridge, Erica Segre est « Senior Fellow » du Trinity College. Commissaire d'expositions et organisatrice de symposiums internationaux, elle a publié en 2007 *Intersected Identities: Strategies of Visualization in Nineteenth- and Twentieth-Century Mexican Culture*. Elle a assuré l'édition des volumes *Ghosts of the Revolution in Mexican Literature and Visual Culture: Revisitations in Modern and Contemporary Creative Media* (2013), et *México Noir: Rethinking the Dark in Contemporary Literature and Visual Culture* (sous presse). Trinity College, University of Cambridge, CB2 1TQ, U. K.
es251@cam.ac.uk